ЛЕНИНГРАДСКИЙ
ГОСУД. ТЕАТР ОПЕРЫ и БАЛЕТА

К НОВОЙ ПОСТАНОВКЕ

БАЛЕТА

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

ЛИБРЕТТО

1933
ЛЕНИНГРАД

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

Балет в 3-х действ., 4-х картинах

Музыка П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Возобновление
и постановка
Засл. Арт. Респ.
А. Я. ВАГАНОВОЙ

Художник
В. В. ДМИТРИЕВ

Типо-лит. им. Григорьева, Глазовская, 7 Ленгорлит № 9571.
Сдано в производство 10/IV-33 г., окончено 13/IV-33 г. Зак. 2045
Тираж 2000 экз. 1½ печ. л. Колич. печ. знак. 42624 форм. 72x110.
Издание Гостеатров

Действующие лица

Графиня

Граф ее сын

Ротбарт—герцсг

Одиллия—дочь герцога

Лебедь

Друзья графа

Церемониймейстер

Балет „ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО"

1-й АКТ.

1-я картина.

Действие происходит в 30-х годах девятнадцатого столетия. Парк в старинном родовом замке немецкого графа. Ясный осенний день. Из замка выходит молодой граф, юный романтик, целыми днями предающийся мечтам и фантазиям. Он погружен в чтение книги любимого поэта и почти не замечает окружающей его обстановки. Где то, вдали, над озером разражается гроза. Спасаясь от грозы к замку собираются с охоты друзья молодого графа. Они несут с собой убитого лебедя. Вид красивой птицы волнует графа, он готов итти с друзьями на охоту. К замку сбегается застигнутая грозой молодежь, которая уговаривает графа остаться с ней; он неохотно поддается их увещеванию—веселье ему чуждо. Из замка появляется графиня: После неудачной попытки вовлечь сына в общее веселье, она уезжает на прогулку. Одна из девушек, желая привлечь внимание графа, отделяется от других и углубляется в чтение оставленной им книги. Графу на мгновенье кажется, что у этой девушки он встретит родственную ему натуру, но вскоре он убеждается в своей ошибке и покидает девушку.

После полонеза гости удаляются. Граф остается один, берет ружье и направляется на охоту. Из замка выходят друзья графа, издали замечают его и следуют за ним.

2-я картина.

Уединенная местность на берегу озера. Заброшенный замок. Ночь. По озеру плывут лебеди. Появление молодого графа вспугивает лебедя, он собирается выстрелить в птицу, но его охватывает желание схватить ее живьем. Во время борьбы с лебедем, завороженный красотой птицы, граф подпадает под очарование ее взгляда: борьба кончена. Их уносит вихрь новых переживаний. (Общий танец лебедей).

Лебеди разбегаются и вновь появляются испуганные преследующими их друзьями графа. Граф бросается спасать жизнь очаровавшего его лебедя, останавливая друзей он приказывает им прекратить преследование и оетавить его одного.

Удивленные друзья уходят. (Танец лебедей и уход их). Он мечтательно смотрит на уплывающих лебедей. Образ лебедя оставляет глубокий след в романтичееки настроенном воображении графа.

2-й АКТ.

Молодому графу, увлекающемуся чтением старинных легенд, приходит в голову мысль устроить маскарад, в своем средневековом замке, на котором все приглашенные должны явиться в маскарадных костюмах минувших эпох.

ЗАЛ В СТАРИННОМ РОДОВОМ ЗАМКЕ ГРАФИНИ. МАСКАРАД. Среди гостей—родовитый, но обедневший герцог Ротбарт, сосед графини. Он одиноко и замкнуто живет в своем сумрачном, полуразрушенном замке, мечтая выдать свою дочь Одиллию за сына графини, чтобы этим браком восстановить блеск угасающего рода.

Дочь его Одиллия, своенравная и властолюбивая девушка, поставившая своей целью покорить молодого графа, рассчитывает в этот вечер добиться

осуществления своей цели. Среди собравшихся гостей граф видит девушку замаскированную лебедем; встревоженный воспоминанием о фантастических переживаниях минувшей ночи, граф приближается к девушке, но она скоро исчезает. По приглашению Одиллии граф танцует с ней. В конце танца, по залу скользит замаскированная лебедем девушка. Отталкивая Одиллию, граф бросается на поиски волнующей его незнакомки. Одиллия в негодовании бежит к отцу. Графиня пытается успокоить сына. Новое появление лебедя. Граф окончательно теряет голову и убегает из замка Общее смятение. Графиня падает в обморок.

3-й АКТ.

Уединенное место на берегу озера. Ночь. Танец лебедей. Вбегает трепещущая лебедь, раненная Ротбартом, искавшим, после неудачного сватовства дочери, привычного успокоения на охоте.

Тревога лебедей Начинается буря. Появление графа, совершенно обезумевшего от бесплодных попыток найти, созданную его воображением, фантастическую девушку-птицу. Видит ее, бросается к раненному лебедю, поднимает и бережно несет на руках. Общий танец и уход лебедей. Смерть раненного лебедя. Не в состоянии расстатся с пленившим его воображение образом девушки, граф, доведенный событиями ночи до крайнего отчаяния закалывается и падает со скалы.

Пришедшие из замка гости находят труп погибшего безумца.

К новой постановке балета Чайковского „ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО“ *)

Балет „Лебединое озеро“ сочинялся Чайковским в течении весны и осени 1875 года, по заказу Дирекции Большого Московского театра.

Можно сказать, что „Лебединое озеро“ возникло в блестящую пору весеннего подъема дарования Чайковского.

Во всех произведениях этого периода мелос Чайковского проявляется с исключительной эмоциональной полнотой, задушевностью и щедростью. Кажется, нет предела мелодическому изобретению, нет меры многообразным оттенкам лирики, нет исхода песенностью томимому творчеству. От богатства воображения, от перенасыщенности звукообразами Чайковский, в постоянной спешке от сочинения к сочинению. Он залпом фиксирует волнующие его замыслы.

В поступках, в настроениях и в всказываниях Чайковского в это время наблюдается повышенная нервозность, беспокойство, порывистость, острое ощущение одиночества.

На „Лебединсм озере“ отложились все положительные и отрицательные стороны творческой „спешки“ описываемого отрезка жизни Чайковского и потому партитура балета, в сравнении с „Спящей красавицей“ и Щелку чиком“ не лишена неровностей, срывов и следов одышки“ как и торопливых, подчас штампованных „росчерков“. Но

*) Основной материал настоящей статьи взят из печатающейся работы того же названия проф. Б. В. Асафьева, завед. музыкально-литературным репертуаром ГОТОБ'а

в то же время из всех произведений Чайковского
на протяжении под'ема от 1873 до 1878 г. (год
окончания „Онегина"), „Лебединое озеро", при
всех его неровностях, особенно волнует своим,
в высокой стенени чутким и правдивым эмоцио-
нальным содержанием: тепло, задушевность, лас-
ковость лучших, светлых и ясных мелодий „Лебеди-
ного озера" ведут к Глинке[1]), Шуберту [2]), Беллини [3]).

Конечно, это мечтатели, конечно, образы,
вызываемые их воображением в задушевных мело-
диях не зовут ни к борьбе, ни к суровому рево-
люционному под'ему. Но их мелодика, при всей
своей, казалось бы далекости от реальной дейст-
вительности, дышет только ею, только эмоциями
скорби и радости, пульсацией страстей, прилива-
ми и отливами ненависти и любви, восторга и от-
чаяния—словом просто душным „содержанием че-
ловеческого сердца". В этой мелодике нет песси-
мизма, нет и гордой анархической самовлюблен-

---

[1]) Михаил Иванович Глинка. (1804—1857) Гениальный
русский композитор, отразивший в своих произведениях идео-
логию передовой дворянской интеллигенции 1-ой трети XIX ве-
ка. Он сумировал все богатство народной песни и музыки,
русског дворянского салона 1-й половины XIX века и дал
лучшие художественные образцы освоения передовой Западно-
Европейской музыкальной культуры. Отсюда замечательное
мастерство и содержательность произведений Глинки.

[2]) Франц Шуберт (1797—1828) Гениальный немецкий ком-
позитор. Тончайший лирик В своих произведениях (громадное
большинство их—песни), он чутко отражает, казалось бы не-
уловимейшие, состояния человеческой психики Великий клас-
сик песни он умеет выразить в них равнообразнейшие индиви-
дуальные свойства лирики лучших немецких поэтов. У Шубер-
та огромное мелодическое дарование, острое понимание гар
монии и колорита и замечательная д аматическая экспрессия

[3]) Винченцо Беллины 1801—1835) Итальянский компози-
тор романтического направления Произведения его отличаются
глубокой эмоциональностью и богатством мелодики, исключи-
тельной силой драматизма и, ярко очерченными в музыке, теат-
ральными образами.

в то же время из всех произведений Чайковского
на протяжении под‘ема от 1873 до 1878 г. (год
окончания „Онегина“), „Лебединое озеро“, при
всех его неровностях, особенно волнует своим,
в высокой стенени чутким и правдивым эмоцио-
нальным содержанием: тепло, задушевность, лас-
ковость лучших, светлых и ясных мелодий „Лебеди-
ного озера“ ведут к Глинке[1]), Шуберту [2]), Беллини [3]).

Конечно, это мечтатели, конечно, образы,
вызываемые их воображением в задушевных мело-
диях не зовут ни к борьбе, ни к суровому рево-
люционному под‘ему. Но их мелодика, при всей
своей, казалось бы далекости от реальной дейст-
вительности, дышет только ею, только эмоциями
скорби и радости, пульсацией страстей, прилива-
ми и отливами ненависти и любви, восторга и от-
чаяния—словом просто душным „содержанием че-
ловеческого сердца“. В этой мелодике нет песси-
мизма, нет и гордой анархической самовлюблен-

---

[1] Михаил Иванович Глинка. (1804—1857) Гениальный
русский композитор, отразивший в своих произведениях идео-
логию передовой дворянской интеллигенции 1-ой трети XIX ве-
ка. Он сумировал все богатство народной песни и музыки,
русског дворянского салона 1-й половины XIX века и дал
лучш е художественные образцы освоения передовой Западно-
Европейской музыкальной культуры. Отсюда замечательное
мастерство и содержательность произведений Глинки.

[2]) Франц Шуберт (1797—1828) Гениальный немецкий ком-
позитор. Тончайший лирик В своих произведениях (громадное
большинство их—песни), он чутко отражает, казалось бы не-
уловимейшие, состояния человеческой психики Великий клас-
сик песни он умеет выразить в них разнообразнейшие индиви-
дуальные свойства лирики лучших немецких поэтов. У Шубер-
та огромное мелодическое дарование, острое понимание гар
монии и колорита и замечательная д аматическая экспрессия

[3]) Винченцо Беллины 1801—1835) Итальянский компози-
тор романтического направления Произведения его отличаются
глубокой эмоциональностью и богатством мелодики, исключи-
тельной силой драматизма и, ярко очерченными в музыке, теат-
ральными образами.

ности „сверхчеловека“, но нет и мещанского самодовольства рантье, потому что ее элегичность и ее мягкий юмор не дают места житейской плесени, стоячему болоту привычных чувствований.

По мере продвижения вглубь XIX века противоречия романтики обострялись и вызывали душевный надрыв. Есть надрыв и в „Лебедином озере“. Ошибочно мнение, что балет—это непритязательная сказка о неведомых временах и несуществовавших людях. Чайковский таких формальных словесно-узорчатых сказок не писал, да и не мог писать. Русская действительность этого не позволяла. Но Чайковский тяготея к романтизму чувства (а не бесплодной игры ума) естественно мыслил, получив в руки фантастический сюжет образами музыкантов-романтиков, 20—30 годов, не будучи в силах, однако, преодолеть надрыв—наследие ряда трагических опустошенных десятилетий в жизни передовой части европейской буржуазной интелигенции. Эта интелигенция наивно уверовав в правду „прав человека“ и гражданина“ и в спасительный демократизм, близоруко не замечала роста рабочего класса, которому принадлежало будущее и вся полнота человеческой правды. Романтики безпокоили буржуа своей упорной верой в существование иной действительности, не той, которую выстроил мещанин, филистер, рантье.

Светло-печальной лебединый мелос (беллиниевско-шумановский) замещает опрощенчески будничную мелодику мещанского быта (в данном случае это быт некоего немецкого герцогства) с такой же последовательностью, с какой у Гофмана [1]) в его

---

[1]) Эрнст Теодор Амодей Гофман (1776—1822). Немецкий композитор—фантаст, богато и разнородне одаренная натура—дирижер, отличный рисовальщик, изумительно чуткий музыкальный писатель. Один из самых ярких представителей немецкого романтизма конца XVIII и начала XIX века.

новеллах происходит смещение мира действительного миром фантанстическим, но для романтика поэта более реальным, ибо более человечным. У Чайковского эта смена производится даже с большей резкостью, с нарочитым опошлением мещанской действительности и с подчеркнутым качественно различием музыкального материала.

Таковы общие предпосылки для понимания истоков творческого метода „Лебединого озера". Но композитор получил в руки сюжетную канву значительно иную, чем то, во что он обратил ее в партитуре. Многим кажется, что прелесть обычной театральной версии „Лебединого озера" именно в невинной, обессмысленной сказочке, в которой особенно приятно (а значит и идеологически невредно) полное отсутствие, якобы, конкретной тематики. Не стоит повторять азбучных истин, что нет бессмысленных сказок, но нельзя не напомнить, что прием обессмысливания сюжетной канвы (даже когда в основу ее вкладывались литературные произведения крупной значимости, яркий пример с „Дон-Кихотом") практиковался в отношении балетных либретто далеко уже не так бесцельно, как это кажется.

У нас, в старой России, в старом балетном театре, данное явление, усугубляясь по мере углубления николаевской реакции распространяется далеко в глубь всего XIX века и далее. Публике предлагается сказка — ну, сказка и сказка, что с нее требовать. На самом же деле сказка обескровливается. Обескровлен даже „Конек Горбунок". Для композиторов симфонистов, как Чайковский, с радостью пошедших на создание балетной музыки, это явление обессмысливания сюжета приводило к результатам тягостным; как ни стре-

мились они воссоздать затушеванный смысл путем симфонического развития и поднять формально бессодержательный сценарий до музыкально осмысленного действия, эта попытка не спасала положения дела.

Наглядные поимеры „Щелкунчика“ и „Раймонды“ обессмысленных в отношении театрального содержания при наличии ценной симфонической и театральной действенной музыки общеизвестны. По какой же линии шло обессмысливание балетного театра? Конечно, по уловлению зрителя на традиционную басню о невинной бессодержательной сказочности, яко бы, особенно присущей балетной тематике. Вполне понятно, что когда идеологи, руководители императорских театров, трактовали балетные сценарии, они попадали в двойственное положение в такое же, в каком всегда находилось и всероссийское самодержавие. Монархия, стараясь во что бы то ни стало держать еебя перед лицом Европы как передовая капиталистическая культура на самом деле у себя дома всегда опиралась на традиционные российские устои. По виду демократы, европейцы, а по сути крепостники феодалы, они должны были чутко прислушиваться к модным европейским театральным течениям, потому что императорские театры в XIX уже веке не обслуживали одну только придворную челядь. Но имитировали эги течения так, что все мало мальски сомнительное, с точки зрения только что упомянутых российских устоев, переключалось бы в не-что „благонадежное“.

Чайковский, мастер художественного реализма, всегда пытавшийся даже в самых обыденных житейских эмоциях найти („озвучить“) оправдывающий их смысл, естественно тяготел к романтизму

Беллини и Шумана [1]), в котором звучала упорная вера в то, что всетаки действительность то хороша. В 20—30 годах эта вера питалась все тем же источником, огкуда излилась вся лирика победившего класса Великой Французской Революции. Разочарование в действитнльности, не было отрицанием действительности, в сущности не было и разочарованием, а боль и досада (наивные конечно), что мещанство, мешает лучшей части человечества реализовать заветы всеобщей братской любви и губит всякую даровитую личность в болоте пошлости.

Нельзя забывать, что еще французские энциклопедисты, а затем вся эпопея революции так „вбила" в сознание передовой европейской интеллигенции осязательное чувство реальности, разумной и потому этически совершенной, несмотря на страдание личности, что „выбить" это чувство не могла самая злеишая политическая реакция даже у людей, чьи политические воззрения далеко не были революционными. Еще долго трагедия одинокой, не понимаемой, преследуемой личности, воспринималась как досадное недоразумение: филистер (мещанин) слепо не ведает как прекрасен мир свободы, равенства и братства, мир верной любви до гроба. Мечты Беллини, Шуберта о хорошей красивой действительности, повторяю, не мечты о потустoронней действительности, а о действительности, которая тут, всегда, везде с нами, в окружающем быту. Но она доступна, только тем, кто не отравлен филистерством, психологией купли продажи и

[1]) Роберт Шуман (1810—1856). Гениальный немецкий композитор романтик В своих произведениях Шуман умеет с исключительной чуткостью ответить на тончайшие и разнообразнейшие человеческие настроения. Наиболее характерны для Шумана возбужденно-страстные состояния, экзальтированная мечтательность, порывистая фантастика.

собственническим ажиотажем. Ближе всего это чувство действительности познается в любви, как в наисодержательнейшей человечнейшей эмоции. Отсюда многообразные варианты любовной тематики с неизбежными трагическими концовками („любовные умирания") не бегство от отрицаемой действительности, а вынужденный насильственный уход из нее. Чайковский как и Шуман пронесли через весь девятнадцатый век светлую печаль ранних романтиков. Страх смерти у ранних романтиков-музыкантов и у Чайковскогн это не мистический страх перед загробным миром и судом (египетское наследие!), а ужас творческого сознания перед неизбежностью прекращения творчества и расставания с действительностью, в которой хорошо даже страдать создавая. Весь лиризм Чайковского в этой психологической завязке, конечно, не самодовлеюще-психологической, но имеющй причину во всем известных социально классовых конфликтах.

Теперь понятно, что превращение живой и чуткой реальной творческой тематики оптимистического романтизма в нереально феерическую сказочность, особенно практиковавшейся в балете, приводило к жестоким конфликтам между музыкой и видимым действием. Театральные идеологи предпочитали не только иметь дело с феодальными образами, (неведомые принцы, короли, герцоги и проч. персонажи), но и эти образы лишать конкретно психологического содержания, чем допустить на сцене правдивый показ основного противоречия: даровитая личность выпадающая из своего класса преследуется и неизбежно гибнет если не идет на компромисс. Пусть образ какого то влюбленного принца будет обессмыслен до полной опустошенности, как это, например, было сделано в „Лебедином озере", чем раскрыт до трагедийности Дон-

Кихота—трагедийности, которой полагалось иметь место или в допотопные времена Берендея, или до XVI века включительно, но не в XIX. Наполнение буржуазного музыкального театра XIX века опустошенными и обессмысленными феодальными образами об'ясняется просто и вполне понятно: нельзя же было увлечь зрителя рыцарями буржуазии, рыцарями купли продажи и финансово расточительских спекуляций. Под деклассированными феодальными принцами — „рыцарями" без страха и упрека мелкая буржуазная интеллигенция, пыталась, конечно, провести своих людей, но идеологи руководители придворных и крупно-буржуазных театров инстинктивно разгадывая такой маскарад, превращали принцев, королей, графов и герцогов просто в кукол. Подобного рода фактов множество и в театре Верди (особенно), у Вебера и Чайковского и даже Вагнера. Когда же композитор, все таки в музыке „снимал" с этих персонажей маски и разоблачал их оппозиционную растущей рантьерской ограниченности природу, музыкальный замысел уродовался до полного обессмысливания даже созерцательного противления господствующему порядку вещей.

Возвращаясь к судьбам руского балета в эпоху создания Чайковским „Лебединого Озера" нельзя не сообразоваться со всем только что сказанным, но помножив это на условия русской действительности. Чтобы не распространятся много, напомню хотя бы про мнение о балете знаменитого реакционного публициста того времени Каткова, приводимые Ларошем в его статье о Чайковском, как драматическом композиторе. Катков сказал Ларошу, что напрасно он в своих статьях идеализирует балет: „Балет существует для возбуждения потухших страстей у старцев". Очень хорошо известно, что

Чайковский, рефермируя музыку балета под углом зрения симфониста, знавшего чем симфония в своем развитиии обязана танцу, конечно, этого мнения не разделял, но столько же хорошо известно, что такого рода линия оценки балета, весьма долго поддерживалась. Теперь, полагаем, не придется удивляться ни печальной судьбе „Лебединого Озера“, ни упорно держащейся легенде о том, что сохранность „Лебединого Озера„ в репертуаре до наших дней и широкая популярность балета основана на его якобы идеологически-нейтральной „невинной“ скозочности. „Лебединое Озеро“ было поставлено впервые в Москве (ст. ст.) в 1876 году. Либрстто сочиненние В. Бегичева драматурга. тогда директора Московских Императорских театров и Гельцера. Балетмейстером был Рейзингер. Премьера являлась в то же время и бенефисом балерины Карпаковой. Заметим, что Чайковский не пришел в балет копозитором относившимся свысока к этому искусству. Балет он знал и любил. Кроме того, перед сочинением „Лебединого Озера“ он тщательно изучал имевшиеся в театральной библиотеке партитуры наиболее хореграфически ценных балетв. Продоставим теперь слово современнику премьеры „Лебединое Озеро“: “при постановке белета на сцене, некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов. кроме того балетмейетер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было слабо мотивировано... „Лебединое Озеро“ имело успех, хотя не особенноблестящий, но значительный и держалось на сцене много лет, пока не истрепались совсем декорации, а подновлять их уже не стали. Истрепались впрочем не одни декорации, музыка тоже сильно пострадала. Замена первоначальных номеров встанивными

практиковалось все в большей и большей степени и под конец, едва-ли не целая треть музыки „Лебединого Озера“ была заменена вставками из других балетов, при том наиболее посредственных. (Кашкин П. восопоминания о Чайковском М. 1896 г. стр. 103). Итак „Лебединое Озеро“ в первоначальной версии композитора осуществлено не было. Сокращения и вставки, шли по линии возможно большей нейтрализации смысловой стороны сюжета и превращения композиции в дивертисмент на якобы сказочной основе. При жизни Чайковского „Лебединое Озеро“ в Лнинграде не шло. Не было возобновлений и в Москве. Только в 1895 году, значит почти через полтора года после кончины Чайковского, 15/27 января. состоялось премьера „Лебединого Озера“ в Марийнском театре в новой музыкальной редакции тогдашнего дирижера балета Дриго, и новой хореграфической версии М. И. Петипа и Л. И. Иванова. В музыку балета были вставлены несколько салонных пьес Чайковского в инструментовке Дриго, чем окончательно был разорван ярко театральный стиль произведения. Особенно пострадал последний акт, в котором произошло резкое сниженис драматико симфонического плана (эмоцианально глубоко реалистичного) в пользу обессмысленной фантастики. Во втором акте (бал) и всюду, где возможно, проведены принципы дивертиссимента. Резко романтический конфликт быта и мечты и, осмысленно развернутое композитором притиворечие между дивертиссментом из характерных танцев и классикой на фоне нарастающей драмы, сглажено.

Чтобы до конца понять Ленинградскую версию „Лебединого озера“ пришлось бы остановиться вообще на понимании музыки Чайковского и ее исполнении в императ. театре Петербурга,

90 годов. Вкратце: и исполнение и восприятие шли по линии акцентирования салонной риторики, мещанского надрыва („цыганщина“) и итальянизированной слащавости за счет симфонической действительности, простоты и естественности присущей романтической лирике Чайковского. Редакция же „Лебединного Озера“ опыт полной перелицовки авторский партитуры в целях сделать ее доступной пониманию великосветского и прочего мещанства. Сказка действительно стала невинной, т. е до конца обессмысленной по привычному методу идеологической нейтрализации балетной тематики. Однако власть композиторского таланта и музыки Чайковского оказалась настолько сильной, что, при сюжетном обессмысливании и музыкальном дроблении симфоническо—драматического плана, постановку, все таки, не удалось перевести целиком в виртуозно классический жанр.

Женский образ лебеди и вся любовная лирика балета настолько завораживали, что постановка получилась при всех ее нелепостях в деталях и в основной драматургической линии, все таки высокоценной, в хореграфическом отношении.

Можно утверждать, что при сказочном наименовании действующих лиц, при „штампованой обезличке“, хореграфическое содержание „Лебединого озера“ волнует только и только своим реализмом, своей драмой, а не тем, что, мол этого ничего в жизни не бывает. Если бы зритель балета любил балет за то, что все в нем идеально—абстрактно, балета бы не было, или был бы только хореграфический формализм. Но как раз не за это Октябрьская Революция сохранила балетный театр.

Новая постановка „Лебединого озера“ в ГОТОБ‘е идет в плане критического усвоения классического наследия. Основная цель сохранить в новом

театральном наряде ценнейшее хореграфическое завоевание постановки 1895 года и убрать все то, обветшалое, что совершенно обезсмысливает, затемняет и затушевывает четкие линии романтической сказки. Надо тут же сказать, что необходимость сохранения всех хореграфических замечательных эпизодов не позволила разрешить создавшееся с первой постановки „Лебединого озера" противоречие музыкального плана с танцевальным действием, потребовалось бы весь балет ставить заново, что, конечно, нарушило бы принцип бережного отношения к классике по линии хореграфии. Итак мысль вернуться к первотексту Чайковского была оставлена. Наоборот, выдающемуся мастеру балетной классики А. Я. Вагановой было поручено пересмотреть все хореграфическое действие балета и бережно перередактировать все ценное в нем, отметая то, что явно устарело, то, что в своей пошлости не оправдывает даже старомодной наивности и что будучи реставрировано и подчищено, т. е. потеряв привычный заплесенелый облик, вызвало бы у современного зрителя глубокое недоразумение. Сюда включается и старая условная балетная пантомима с ее „языком глухонемых", понятным лишь для завзятых любителей придворного балета, посвященных в тайны этой шифрованной речи рук; заменившее ее танцевальное действие более плотно внедряется в хореграфическую ткань спектакля. Равным образом, перед вторым автором нового спектакля художником В. В. Дмитриевым встала задача отбросив неубедительные для нас принципы обветшавших уже декораций 90-х годов, найти способ на языке современного ИЗО искусства, выразить неповторимую романтику лирических пейзажей Чайковского. Оказалось, что пересмотренное так хореграфическое действие, хотя и не допускает

полного восстановления первой версии партитуры, но позволяет в достаточной мере значительное к ней приближение, не в смысле буквальной реставрации, у в смысле перенесения акцента на симфонически напряженные моменты музыки (расскрытия ранее пропускаемых, ценных с драматургической точки зрения кусков музыки), взамен нейтральных или внешнеописанных или просто вялых. Включается в действие, в высшей степени важное для раскрытия образа принца, симфоническое вступление к балету. Соответственно в музыке сокращается или снимается все, что служило для показных целей спектакля: придворные выходы, шествия, пантомима салонного жанра и т. д. и т. д. Словом. как в отношении хореграфическом все внимание А. Я. Вагановой направлено на возможно яркое выявление всего классическо ценного в постановке Петипа и Иванова, так н в отношении музыкальном новая редакция, хотя и подчиняясь требованиям хореграфии, стремится восстановить утраченную линию симфонического развития и выявить основное ядро музыки — отзвуки ранне романтической лирики, о чем выше говорилось в этой статье. Кроме того. вся нюансировка музыки, вся динамическая сторона исполнения реконструируется в плане наших современных возрений на творчество Чайковского, конечно, с упором на первоначальную авторскую версию и с решительным снятием всех наслоений 90-х годов прошлого века. До какого курьеза доходили эти наслоения видно хотя бы из того, что танец с кубками в конце первой картины первого акта, написанный Чайковским в ритме и динамике блестящего полонеза в трехдольном размере, танцевался в двухдольном ритме, и это „забавное" соревнование оркестра и сцены считалось вполне нормальным. Бал (второе действие) явно задуманный

Чайковским как драматачески острая и контрастно напряженная „игра масок“, возбуждающая и нервирующая воображение принца мечтателя, трактовался так, что в нем были решительно спутаны все драматические линии и снижена интрига. Только бутафорский дым, огонь и провал убеждали зрителя, что все дело в какой то чертовщине, тогда как Чайковский строил все развитие действия гораздо правдивее и эмоционально углубленнее. Так, известно, что одна из стилистически содержательных особенностей музыки „Лебединого озера“ это изобилие в ней вальсовых ритмов. Чайковский с исключительной чуткостью и мастерством претворил трагизм романтического венского вальса Ланнера и Штраусов и русского лирического вальса Глинки в симфонико-хореграфическое действие. Эта сторона его драматургического мастерства пользование „ритмическими формулами“ танцев, как актуальным и началом в развитии драмы, а не только как формально механическим „двигателем“, решительно оставалось затемненный, и, например, все вальсовые эпизоды звучали на один и тот же рутинный вид. А между тем, эта „система“ Чайковского являлась безусловно новым ярким качеством в развитии балета. В сущности это было одновременно и психологизацией танцевальной ритмики и утверждением главного содержания над количественно-метрическими функциями танца. И вот, помнится, первый же вальс в первом акте „Лебединого озера“, несомненно связанный с осенними настроениями оркестровой прелюдии, томный, лирически напевный трактовался в стиле увесилительно пейзанского танца с соответствующем оформлением.

Таких «случайностей», оберегавших сюжетную нейтральность доброй старой сказки можно было насчитать очень много, и все они преследовали

одну цель обессмыслить эмоционально-идеологическое содержание балета. В новой постановке «Лебединного озера» за отправную точку сценического действия и оформления принято то, что наиболее соответствует музыкальному содержанию: взята эпоха расцвета немецкой романтики, на грани 20—30 годов. Реальное и фантастическое соприкасается в гофмановски причудливой смене и игре творческого воображения. Тем самым, сценически локализируются истоки тематики и музыки «Лебединного озера». Поскольку Чайковский в обрисовке фантастических персонажей и ситуаций упорно не прибегал к колористическим приемам из арсенала „волшебной музыки“, которых так много накопилось у композиторов-романтиков „описательного жанра“, постольку не было оснований загружать действие внешне феерическими трюками. Даже „алый рыцарь и чародей“ Ротбарт охарактеризован как мрачно-феодальный властелин, его сопровождают либо воинственные фанфары, либо властно маршевые интонации без каких либо мистических гармоний. Инстиктивно или сознательно, но Чайковский поступил в данном случае не как сказочник до исторических времен, а как композитор-новеллист влюбленный в гофмано-веберовскую эпоху, когда действительно на конкретно исторической почве сталкивались деклассированные принцы-интелигенты, Загфриды с сумрачными хранителями феодального засилия баронами, подобными Ротбарту. Эту действительность перевоплощает Чайковский, и ему не было необходимости прибегать к „музыкальному фейерверку“ там, где он ощущал „всамделишное“ насилие. Точно также все „царство лебедей“ для Чайковского-психологическая реальность, мелос лебедя жизненно правдивое отображение тяжелой девичьей доли, а не фантастиче-

ский звуковой узор и не мистическое по ту сторо-няя «явь». Прав Чайковский окрашивая мечты и поступки принца Зигфрида и все основные действия в осенние тона. Восходящая буржуазия, конечно, сметала с своего пути мечтателей, веривших в какую то иную, чем после революционная буржуазная, действительность, и иную психику, чем рантьерство. Буржуазии были и остались гораздо более близки и милы феодалы Ротбарты: и, повторяю, прав был Чайчковский не превращая его в причудливого чародея, а наделив его образ „музыкальными символами“ власти и насилия. Во всей партитуре „Лебединного озера“ Чайковский не применяет декоративных приемов муз. романтической сказки. Любую ситуацию он осмысляет психологически (эмоционально), т. е. для него реалистически, хотя и театрально сказочно. А потому, и, так называемый пессимизм Чайковского, требует пересмотра. Пессимизм ли это, т. е. неверие в творческие судьбы человечества, а отсюда бегство от действительности, или глубокая боль сознания великого художника-реалиста, что ближайшие к нему линии восхождения человеческой культуры подчинены были идеологии „купли-продажи“ и психологии собственности и присвоения? Кажется, очень мало обращали внимание на тот любопытный факт, что Ларош[1]), друг и современник Чайковского, писал что: „мне милее всего не мрачный, не унылый, а светлый, бодрый и могучий Чайковский“. Значит можно еще было так ощущать его творчество даже в 90-х годах. Тем с большим основанием можно утверждать, что руководящим стимулом к созданию „Лебедлнного овера“ для

[1]) Герман Августович Ларош (1845—1904). Выдающийся музыкальный исследователь и критик, товарищ Чайковского по консерватории

Чайковского середины 70-х годов было не наивно гедонистическое влечение к сказочности и к миру фантастическому, а ненависть к филистерству, к мещанской психике явлений, ставшему тогда второй „мировой“ шкурой завоевавшего мир буржуа (первой шкурой шкура хищника). Только из этой ненависти, усиливаемой гнетущим болотом русской действительности, мог возникать столь страстно страдальческий стон более интенсивный чем у Шумана, какой слышится в мелосе лебедей в лебедином балете Тем самым определяется место „Лебединного озера“ в балетном творчестве Чайковского: это лирический танец-песня. В сравнении и роскошным искусством барокко „Спящей красавицы“ и с мастерским симфоническим действом балета «Щелкунчик», «Лебединное озеро» скромный опус. Но оно напевнее остальных балетов и относится к ним как одна из скромных песен Шубертовского «Лебединного цикла» к его величавой и монументальной фантазии «Странник».
